

# uma leitura de “atordoamento”, de juliano ribas

**Ana Lúcia Branco\***

O processo de desconstrução que vige no conto é perceptível em todo o escrito, desde as linhas de abertura em que se reconhece o trabalho do protagonista: abatido. O processo descritivista do abatimento do lado de dentro da narrativa, abate, de certa forma, repulsivamente, também quem está do lado de fora dela, o leitor, que tem ampliada a aura lúgubre e, aparentemente, torturante do personagem, inicialmente não nomeado, identificado apenas por marcações dêiticas, como em “o trabalho dele”.

Esse jogo de duplicidades vem enunciado não só por essa marca entre texto, conteúdo, personagem e leitor, mas também pelo cenário discrepante do processo que, ainda com resquícios de vida, passa a uma segunda etapa, “uma rampa feita de azulejos brancos”. Na tonalidade metafórica e cromática, portanto, Eros e Tântatos se incorporam à história. Igualmente com a

---

\* Mestre em Literatura Brasileira pela USP. É doutoranda na mesma área e pela mesma Universidade, professora, revisora e parecerista. Contato: analu@usp.br

segunda etapa do trabalho, surge o segundo operador, também sem nomenclatura própria, um outro funcionário com a tarefa de dar prosseguimento à tortura do animal que não estava de todo morto com o disparo da pistola em sua cabeça, dado pelo primeiro trabalhador. Aquele prende com gancho a pata do bicho para poder pendurá-lo de cabeça para baixo a uma considerável distância do chão.

Outro processo se dá em paralelo – o da inversão, o da frieza dos matadores a par com o da insensibilidade do animal, segundo o narrador de terceira pessoa. Finalmente a morte plena com a faca passada ao pescoço, execução de um terceiro funcionário experiente, que revela perspicácia, frieza e destreza na tarefa, pois a lâmina é amolada a ponto de permitir que o animal sangre “de um jeito tão correto” naquele ato “mecânico e treinado”.

A gradação e a instância cromática permanecem no conto, no pós-morte, cujo sangue do exterminado pinga, num primeiro instante, “meio preto”, para depois jorrar em tom mais avermelhado propriamente. A remoção do corpo ocorre não por um quarto novo trabalhador, e sim pela máquina, um elevador hidráulico e uma esteira elétrica, uma vez que outra presa já aguarda pelo abatimento e continuidade do procedimento de abatimento em cadeia. Nesse momento narrativo, o leitor se depara com outra perspectiva que até então havia sido exclusiva do humano, dos exterminadores. A visão do bichano é literalmente transposta para o órgão físico em sua função física. Olho e olhar se fundem e atordoam o protagonista: “Dois círculos pretos tomando a maior parte de duas esferas brancas maiores do que bolas de bilhar. O focinho apontado para ele é a mira pela qual o bicho lança-lhe um olhar clemente.” Por sua alta carga de clemência, em último gesto apelativo pela vida, o olhar animalesco literalmente soa como estratégia que consegue a captura do olhar da alteridade, fato que desestabiliza o protagonista a ponto de levá-lo ao reparo de todos os olhares.

A função do olho e seu derivado<sup>1</sup> é colocada num mesmo patamar de importância, segundo Lacan, pois ambos têm essencialidade para o “saber”, denominado pelo psicanalista como “avesso da consciência”. A potencialidade do olhar reside em sua função primordial de cobertura a um vazio que existe na consciência. São as obras de arte que promovem a reflexão a respeito da elisão entre o olho e olhar. Indaga-se, *ipsis litteris*, no Seminário 11: “frente a um quadro, o que seria efeito do olho e do olhar?” E prossegue: “Queres olhar? Pois bem, veja então isso! Ele (o pintor) oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõem as armas. Aí está o efeito pacificador, apolíneo, da pintura. Algo é dado não tanto ao olhar quanto ao olho, algo que comporta abandono, deposição do olhar” (Lacan, 1979, p. 99).

Ver não é olhar, conforme destaca Lacan (1979) ao falar da *esquize* entre o olho e o olhar: o sujeito vê apenas o que lhe é dado, as imagens sonoras, tácteis ou, sobretudo, visuais, portanto. Já o olhar é de outro registro... Enquanto o ver encanta e fascina narcisicamente, o olhar interroga e causa o desejo, aqui posto, também em linhas psicanalíticas, como constituinte da falta. Lacan fundamenta, dessa forma, a divisão entre o olho e o olhar, pontuando o primeiro como a instância orgânica, e o segundo, o lugar da pulsão; e ainda delimita que ver é a função do olho, e o olhar é objeto da pulsão escópica<sup>2</sup>, do ser visto pelo Outro que desencadeia o desejo no sujeito. “A boca serve tanto para beijar como para comer e para falar; os olhos percebem não só alterações do mundo externo, que são importantes para a preservação da vida, como também as características dos objetos que os fazem ser escolhidos como objetos de amor” (FREUD, 1910, p.225).

1 Perspectiva metodológica de minha tese de Doutorado, em andamento. Orientadora: Profª Drª Yudith Rosembaun. FFLCH – USP, 2014.

2 A pulsão escópica, tratada por Sigmund Freud e nomeada por Jacques Lacan, abre-se à discussão sobre a “satisfação” pulsional inerente ao seu objeto, o olhar, discussão que restituiu ao olho o papel de fonte de libido, uma vez que o escopismo é constituinte da própria libido, do próprio desejo.

Na imbricação entre ver e olhar reside a manutenção do significativo enquanto instância do desejo que só mostra sinais quando o sujeito passa a ser olhado. Para além da perspectiva libidinosa que existe nessa relação, *mutatis mutandis*, absorve-se ainda da teoria psicanalítica a ideia de que, na sua função escópica, o olho toca com o olhar, desnuda com o olhar, acaricia com o olhar, clama, no caso do presente conto, com o olhar em ato maximizado de amor-súplica de modo em que uma nova inversão se efetua. O olhar dirigido ao personagem nos segundos finais de vida o leva, em chave da alteridade, a se importar com a dor do outro, da qual tem papel essencial por ser o primeiro a engatar a fase mortífera, e o último a experienciar o derradeiro sopro vital do animal transmitido via olhar.

Primeiramente, supõe ser uma “dor desgraçada morrer desse jeito”. Depois, como que para evitar pensar no assunto, martiriza-se com o pensamento, por um provável sentimento culposos, e, por este, legitima-se a incoerência do mesmo com o fato de que o animal não sente dor como gente. Contudo, em seguida tece toda uma explanação imaginária em que se coloca no lugar do outro, como se esse outro fosse precisamente um humano, ou seja, para o personagem, o animal não poderia sentir como ele, mas ele, em catarse, sente como aquele, a ponto de incluir nas cogitações também o leitor, em interlocução explícita, a partilhar prováveis sensações desde a primeira à última etapa do abatimento: “Calcule tomar aquela dor para si, você desmaiado com um gancho fincado na perna sem poder fazer nada porque você tomou um croque intenso na cabeça e desmaiou e alguém aproveitou-se disso para fincar-lhe um gancho pontudo de metal. Imagina estar meio morto, meio vivo e ter que ficar pendurado.” Pela linguagem da narração onisciente, dá-se voz verbal ao animal abatido, às dores deste, e, como este, ruminam-se, léxico mais próximo da família animal, todo o processo de liquidação, que dura, todavia, poucos instantes, o pouco necessário para que outro bichano adentre o cubículo, espaço da tortura como a narrativa define.

A narrativa volta para a voz do narrador observador, mas por um curto momento, porquanto a onisciência volta a integrar a história na insistente tentativa de articular verbalmente as possíveis clemências do bicho naquela situação. Todas as cogitações se dão, importante observar, pela via do olhar que retoma com força expressiva; por este pronunciam-se frases misericordiosas que não são ditas por palavras, tais como “Por favor não me mate. / Eu sou como você, não me mate.”, etc.

As curtas frases coordenadas estabelecem a animalização do humano que chega ao nível da equiparação (“Estamos do mesmo lado. / Repare, você tem tetas.”); passa pelo da inferioridade, de consciência de que, enquanto animal, está abaixo da cadeia alimentar, apesar de propor outras alternativas a causa própria (coma galinha, couve); e chega à equiparação novamente: “Eu te odeio, porco maldito.”. As imbricações entre os seres são mimetizadas pela estrutura referencial pronominal e verbal da linguagem, que, em um total de trezes construções frásicas, aborda a primeira pessoa do singular, do plural, e a segunda do singular (você, te).

Há um corte brusco na narrativa, que passa da esfera mimética e metafísica entre homem e animal, para a física e exclusivamente humana, do relato de dados factuais na área do trabalho com a inserção do fumódromo. A área para os fumantes, cujo protagonista faz uso assíduo, assim como diversos outros funcionários, inclusive mulheres, aparece como possível válvula de escape expressa na metáfora do cigarro posto como “muletas em brasa”; mais que isso, o local vige como espaço propício ao exercício do prazer em antagonismo com o desprazer que ele tinha no cubículo do abatimento. Despir-se do uniforme de tortura – protetor auricular, touca e tapete – junto com o vício são os dois prazeres ordinários do personagem que lhe possibilitam distanciamento, literal, da seção de trabalho. Sorrateiramente, à visão individual, insere-se outra de maior dimensão, a crítica social, implantada no discurso narrativo no

que tangem às questões de insalubridade trabalhistas. Mas, logo imediatamente, a simbiose entre humano/animal retorna, e novamente pela via do olhar, em que o narrador diz observar no olhar dos colegas “o mesmo olhar derradeiro de bicho antes de ser prostrado”. Este verbo, “prostrar”, em sua acepção figurada, remete a sujeitar(se), humilhar(se), e, com isso, o narrador estabelece condições equivalentes ao trabalhador socialmente posto àquela situação, àquela prática (des)humana de sobrevivência (capitalista) à do bicho indefeso, vetado de uma existência plena, segura, livre.

As treze curtas frases coordenadas que deram voz aos pensamentos individualizados do animal retornam, na mesma fração numérica, mas, agora, para dar som ao coletivo social, aos colegas que partilham o fumodrómo com o protagonista. Justamente por representarem um conjunto, as temáticas são as mais variadas possíveis: amorosas (“Preciso de alguém para amar”), compromissos familiares (“Ainda tenho que passar no mercado.”), angústias, desabafos individuais (“Que vontade de morrer”; “Preciso parar de fumar.”), problemas financeiros (“Deus, estou quebrado.”), e, sobretudo, descontentamentos de diversas ordens no trabalho (“Mandar à merda dá justa causa?”; “Ele nunca mais vai falar comigo assim.”; “Queria ter sido professora”; “Não vejo a hora de chegar em casa.”; “Vou subir na empresa e eles vão ver.”).

Dentre essa coletividade, uma pessoa se destaca, um feminino, cujo olhar igualmente chama atenção do narrador onisciente por se assemelhar com aquele ser do rebanho abatido no início da narração. O sentimento incrustado em ambos – mulher e bicho – é o mesmo, a clemência no e pelo olhar, porém as aproximações se estendem, sempre alavancadas pela metonímia do olhar: a aceitação da sina, do ofício, do papel que se tem nessa vida dura que se leva mediocremente quando se faz necessário portar-se de certa dose de gratidão, distinguindo-se aí do bicho, mediante o emprego, os benefícios trabalhistas, “o dinheiro contado que pouco lhe sobra”,

mas além disso, tem uma resignação, uma vez mais entrando em simetria com o animal, uma resignação esperançosa pelo amor do outro, ainda que o negue. Por essa personagem, a noção de ciclo, de eterno retorno do mesmo, que já fora anunciada por meio do trabalho no cubículo, é trazida novamente – pelo vício da mulher, transformação do cigarro em cinza, metaforiza-se a passagem do tempo ininterrupto, como que a denotar uma trajetória alienada e compulsória da mesma. Ao olhar dela, o protagonista “doaria os seus” (olhares? Sentimentos? Pensamentos?)... A eclipse deixa no ar o desejo.

No jogo estilístico de ir e vir, do fora e dentro, do íntimo e empírico, o foco sai dela e retorna ao personagem central, sempre pela mediação do olhar ocupando um lugar de destaque no que se é discorrido. Pela primeira vez, o animal, que iniciou a narrativa e a permeou praticamente todos os momentos até então, fica de lado, uma vez que se percebe uma autorreflexão dele em torno dela. Indigna-se por não tê-la observado antes, por não ter se atido aos sons, à clemência dos olhos femininos, talvez muito cabivelmente por conta da surdez automática a que o uso dos protetores auriculares na sala de abatimento o sucumbiram, mas, mesmo sem eles, nos instantes no fumódromo, não se redime pela audição abafada. Em decorrência, torna-se resoluto: “se ela procura por um amor, e, caso haja mesmo essa urgência em sua alma, ele teria condições de supri-la”. E conclui que, sim, ela procurava e precisava realmente de amor.

Tem plena consciência de que tal premissa não se ancorava em fundamentações lógicas, pois a sabe ser proveniente de sexto sentido, telepatia, delírio, imaginação, entretanto, ainda assim, sente-se, mesmo que solitário, aí sinônimo de introspectivo e inseguro, motivado a fazer algo em relação a ela. A presença do animal, junto com a do fumo, retorna à argumentação para pontuar a passagem de tempo necessária para que de fato ele agisse e tivesse uma aproximação real e efetiva dela. Sendo assim, cada um em seu setor, ela, do frio, ele, do abatimento, sabe-se que foram precisos duzentos

e vinte cigarros dele, duzentos e sessenta dela, três mil peças de carne de bicho limpas de sebos por ela, e “novecentos bichos atordoados por ele”; nota-se nessa marcação especificamente aquela inversão já mencionada algumas vezes, que norteia todo o conto: se antes era o olhar do bichano que o atordoava, agora é o inverso, muito provavelmente porque existe um outro que passou a atordoá-lo, o da mulher.

O primeiro contato real do casal se dá pelo motivo musical, quando ele a indaga se gosta de música, sendo que nos dois momentos de expressão de pensamentos comentados aqui – do animal e dos colegas fumantes – há a inserção de uma frase em inglês, versos de canções renomadas dos Beatles, marcando, assim, a presença camuflada do próprio protagonista nelas. Aproxima-se dela com a seguinte indagação: “você gosta de Beatles?”. Da música, expandem o assunto para gostos alimentares que, por ter um ponto em comum – bife à role com purê de batatas – os levam a comer juntos no trabalho em determinado dia, o do prato preferido (terça-feira), até que ele a convida para ir à casa dele justamente ouvir “os quatro garotos de Liverpool”. Ligeiramente, na esquivia feminina cautelosa, ela refuta dando a entender que o mais viável seria saírem juntos primeiro para somente depois chegarem a esse estágio de relacionamento; o fez sugerindo que fossem tomar cerveja em um bar próximo à fábrica na sexta-feira depois do expediente, e “lhe deu o número do seu telefone”.

Essas duas atitudes dela são suficientes para modificar o olhar do protagonista perante o entorno e, com isso, conseqüentemente, o autor arremata magistralmente o conto por uma derradeira inversão. Se antes havia o abatimento frio e lento, porque processual, do bicho que causava incômodo ao protagonista, repulsa, indignação, inconformidade, se antes se sentia comovido pelo olhar repleto de palavras e frases, ainda que curtas, de súplica, clemência desse outro, se antes chegou ao ponto de se colocar como um igual, agora não mais. A perspectiva é de famigerada resignação perante o

inevitável! As vísceras, as bexiga, a traqueia, o odor, o sangue que antes recebiam dele uma visão de complacência, de negatividade, tem agora o polo invertido: “As vísceras de bicho despencando do interior dos buchos lhe parecem uma expressão poética da brevidade da vida. A bexiga inchada de bicho pulsante na bancada prestes a ir para a bucharia, onde será lavada e aproveitada para alguma serventia, o símbolo de um mundo em eterno recomeço. As inúmeras traqueias de bicho amontoadas numa enorme caixa aguardando a limpeza para serem exportadas para algum país de culinária exótica [...]. O pungente odor acre do galpão de abate, a crueza que confronta a artificialidade inodora da sociedade, e respirá-lo seria a rebeldia que nos faz sentir vivos e jovens.” Ou seja, o personagem se vê completamente imbuído naquela estrutura trabalhista que até então vinha repudiando. Essa parte final demarca que o fim é só o (re)começo, que tudo passa pelo crivo da legitimidade, da necessidade inevitável, de Eros e Tântalos em constante e ininterrupta conjugação; em outras palavras, é o trágico passando ao olhar do belo.

O atordoamento da cena de morte, do processo de tortura – tiro, gancho no pé, suspensão de cabeça para baixo, lâmina no pescoço, sangramento gradativo – ganha outro estatuto, ganha, nesse momento, uma perspectiva positiva, pois o personagem está enervado pela paixão, estado emocional que cega, que sublima, que joga para o inconsciente o perturbador; tudo motivado pela repentina amada, “pelo amor que há pouco começara a se manifestar, acionado pelos olhos desesperados de uma mulher, e potencializado pela perspectiva de umas cervejas, Beatles na vitrola e sexo com ela na próxima sexta-feira”. Igualmente, a subjetividade do torturado se altera. Se antes o animal tinha o homem por um rival, por ele nutria-lhe ódio, equiparando-o a um animal também pelo ato de selvageria e barbárie, nessa nova fase do olhar, reside o perdão, a compreensão, e o olhar desesperador e clemente nos suspiros finais, ao se confrontar com o do outro, faz com que cada estampido de ar passe “a ser o som da libertação”.

Novamente, as curtas coordenadas reaparecem, dessa vez, para intercalar dois fluxos de consciência que não mais se chocam, mas se complementam: há o do protagonista em um primeiro bloco com três frases, e o do animal, em uma segunda leva com sete. Nelas o sujeito se exime de qualquer culpa que antes pudera sentir, atribuindo-se, inclusive, fundamental importância no processo de execução que antes julgava negativamente: "Estou cumprindo minha nobre função na Terra"; "Obrigado Senhor por me fazer alimento que sustenta vosso rebanho."; e "Minha proteína é essencial para a dieta humana.". De outro lado, constam as manifestações da memória do bicho a assumir seu recém-posto de subalternidade, de destino intransponível por meio de sentenças que beiram a hipérbole e a ironia, tamanha a desfaçatez das assertivas: "Não fossem os humanos me confinarem, já tinha sido extinto."; "Senhor predador, é uma honra"; "Já vivi tempo suficiente"; "Apenas dê um fim a todas as minhas partes"; "Eu te amo, amigo, e te ofereço a outra face"; "Acredite no amor até o fim, assim como eu."; e "A humanidade precisa da minha carne, não da minha velhice".

Não obstante, o início prende-se ao fim, em uma perfeita amarra que estabelece a grande temática primordial da história: a volubilidade, a oscilação do olhar, e, consequentemente, daquele que o porta e que se coaduna com a segunda temática maior: a noção de processo cíclico, de eterno retorno, confirme já se aludiu. A grandeza do conto, especialmente em sua derradeira frase, inevitavelmente, cria uma ponte intertextual com obra específica de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, cuja morte da protagonista é o grande momento do estrelato (ou saída breve do anonimato coletivo e individual) da mesma em uma história de forças opostas – palavras e silêncios, posto e pressupostos, explícitos e implícitos, etc. – que se centralizam em uma base pautada no movimento, na modificação, na transmutação, uma vez que a primeira frase ("Tudo no mundo começou com um sim") se conecta à última ("Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim."). Destarte, a efetivação do recomeço, do contínuo em um eterno presente atualizado, de vida que segue mesmo diante das inúmeras mortes dos animais no caso do conto em questão, "Atordoamento", encerra a história, sem concluir, assentindo que "Strawberry fields forever"!